

Pinocchio – Metamorphose des Sich-Zeigens in der Oper von Philippe Boesmans

Zeigendes Darstellen ist eigentlich als Basis des epischen Sprechtheaters wie auch des offen manipulierten Figurentheaters, bei dem die Puppenspieler gleichzeitig mit Figuren, Objekten und menschlichen Darstellern auf der Bühne sichtbar sind, einzuordnen. Ungewöhnlich ist es, eine Opernaufführung zu erleben, in der die offen zeigende Funktion nicht erst eine Entscheidung des Regieteam ist, sondern bereits genuin in der Komposition angelegt ist und in der Inszenierung konsequent umgesetzt wurde. Im Rahmen der Dissertation über «Imaginierte Figurenkörper im zeitgenössischen Musiktheater» analysiert dieser Beitrag durch die Opernanalyse die Metamorphose des berühmten «burattino», des holzgeschnitzten Hampelmanns zu einem veritablen Menschenjungen aus der Perspektive der im Jetzt erfahrenden und nachträglich reflektierenden Verarbeitung des Zuschauenden.¹

In der Spielzeit 2017/2018 war die Opernuraufführung *Pinocchio* von Philippe Boesmans und Joël Pommerat am Festival international d'Art Lyrique in Aix-en-Provence, am Brüsseler Théâtre de la Monnaie, am Opernhaus Dijon und am Grand Théâtre de Bordeaux zu sehen.²

Das Werk des 1936 geborenen belgischen Komponisten Philippe Boesmans und seines Librettisten Joël Pommerat eignet sich besonders gut für eine Aufführungsanalyse von Opern mit Puppen. Musikalisch ist es keiner eindeutigen zeitgenössischen Stilrichtung zuzuordnen: Es vereint klare, harmoniegebundene Klangsprache mit Dissonanzen, Strassenmusik und Balkanjazz ebenso wie Improvisation mit notationsgebundener Komposition³ und wurde durch das Klangforum Wien unter der Leitung von Emilio Pomarico aufgeführt.

Pinocchio wurde in Aix-en-Provence als Opernaufführung für Kinder und deren Eltern angekündigt. Die Aufführung durch den französischen Regisseur und «Auteur de spectacle» Joël Pommerat ist jedoch so karg und relativ düster angelegt, dass man es nicht mit einer typischen Kinderoper zu tun hat. Durch die 23 Szenenbilder der Aufführung führt ein Erzähler, der sich «directeur de la troupe» nennt und die Geschichte der Transformation des Hampelmanns zu einem Menschen zeigend erzählt. Die musikalische

-
- 1 Siehe dazu das Kapitel «Das Präsenz der Performance» in Hans Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999, S. 256–260.
 - 2 Die Autorin sah die Aufführungen vom 9. Juli 2017 in Aix-en-Provence und vom 12. Mai 2018 in Bordeaux und bezieht sich in der Analyse auf die von ihr dabei angefertigten Notizen.
 - 3 Diese heterogenen Stilelemente sind einerseits einander collagierend überlagert, aber andererseits auch als Gegensätze eingesetzt.

Erzählung ist an die Form des epischen Theaters der historischen Avantgarde der 1920er-Jahre angelehnt; der Theatertext wird durch Kommentare und Hinweise auf soziale Ungerechtigkeiten und die ›Reflexion über das wahre Leben‹ strukturiert, die Bühnenhandlung durchbrochen durch erzählte Episoden vor dem Vorhang. Wir haben es mit der wohl berühmtesten Puppe der Literaturgeschichte zu tun, deren Menschwerdung mittels des musikalischen Figurentheaters wir beiwohnen.

Doppelheit der Körper, Einheit der Figur

Der Kern des Werkes und der Aufführung ist jedoch das Sich-Zeigen der geschnitzten Puppe Pinocchio in ihrem plötzlichen Aufscheinen in mehreren Etappen in der Wahrnehmung der Zuschauenden. Die Puppe, ›le pantin‹ in der französischen Aufführung, birgt das Paradox in sich, dass es eine menschliche Sängerin ist, die sie puppenhaft und in sprunghafter Erzählmanier spielt und den Traum des Menschwerdens einer Puppe vorführt. Damit zeigt diese besondere Oper eine Doppelung der Figur aus Unbelebtem und Lebendigem schon im Kompositionskonzept und nicht erst in der Inszenierung.

Die interessante Frage ist nun, in welchen Momenten die Zuschauenden – wozu sich angesichts der Analysesituation auch die Autorin zählt – Pinocchio als Holzpuppe einstufen, wann wir ihn/sie als Sängerin des Pinocchio sehen und wann wir einen Idealkörper⁴ der ›Pinocchiofigur an sich‹ wahrnehmen.⁵ Diese Überlagerungen der Zuordnung, ob es eine Puppe, ein Mensch oder eine Idealfigur ist, also das oszillierende Spiel zwischen bewusster Vervielfachung und figürlicher Einheit, sagen etwas Grundsätzliches über das Wesen und die Wirkungsweise von Puppen aus. Jochen Kiefer konstatiert diesen Rückverweis der Figur/Puppe auf sich selbst und spricht in seinem Buch *Die Puppe als Metapher, den Schauspieler zu denken* über die Ambiguität solcher Figuren.⁶ Er ordnet diese Doppelheit der Figur mit dem Spieler der Fähigkeit des Projektierens und der Reflexion zu:

Wenn nämlich Spieler und Puppe in dem als autonom gedachten Menschen sich vereinen, ist die projizierte Einheit gerade die Voraussetzung für seine Doppelheit und birgt so das Problem einer Abhängigkeit von sich selbst. [...] In dieser nun paradoxen Ausgangslage, in der der Mensch auf seiner über die Reflexionsleistung gewonnen Doppelheit bestehen muss, um sich als Einheit zu erfahren, kehrt nun die Puppe als Idealbild seiner Reflexion selbst wieder. Derjenige Mensch, der imstande ist, zum Marionettenspieler seiner selbst zu werden, sich gänzlich zur Puppe seiner Reflexion zu machen, hätte absolute Autonomie verwirklicht.⁷

Kiefer bezieht sich auf die Puppe als menschliches Artefakt, in die sich der Spieler hineinversetzen möchte. In der Geschichte von Carlo Collodi und Boesmans/Pommerats

4 Mein Begriff ›Idealkörper‹ bündelt der besseren Lesbarkeit halber den von Christiane Voss entwickelten Begriff des ›Leihkörpers‹ und Michel Foucaults Konzept des ›utopischen Körpers‹ in einem umgangssprachlichen Begriff; vgl. dazu: Christiane Voss: *Der Leibkörper: Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*, München: W. Fink 2013; und Michel Foucault: *Heterotopien – Der utopische Körper: Zwei Radiovorträge*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

5 Vgl. auch Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 259: ›Das Spiel geht wesentlich meine Involvement an: von der eigenen Verantwortung für die mentale Synthese des Geschehens über die Aufmerksamkeit, die dem geöffnet bleiben muß, was nicht Gegenstand des Verstehens wird, die Empfindung der Beteiligung an dem, was um mich her geschieht bis hin zur Wahrnehmung der problematischen Situation des Zuschauens selbst.‹

6 Jochen Kiefer: *Die Puppe als Metapher, den Schauspieler zu denken: Zur Ästhetik der theatralen Figur bei Craig, Meyerhold, Schlemmer und Roland Barthes*, Berlin: Alexander-Verlag 2004.

7 Ebd., S. 15.

Opernfassung dreht die Puppe diesen Wunsch um und antwortet auf die Sehnsucht nach dem Anderen, nach der Einheit in der Zweiheit, mit ganz profanen Bedürfnissen: Pinocchio, noch im Stadium des unbehauenen Baumstumpfes, gibt mehrere Schreie von sich, als sein Schöpfer/Vater Geppetto das Holz sägen will; das Holz hat ein Eigenleben und klingt. Später im Atelier verlangt der unfertige Hampelmann nach einem Mund: Er will sprechen und er hat Hunger. Die erste Handlung auf dem Weg zum Lebendigwerden ist, seinem Wunsch und Bedürfnis eine Stimme zu verleihen: «*La Voix du Pantin (parlé)*: Tu ne vas pas me laisser comme ça? Je vais avoir froid. Je vais avoir froid. Je n'ai même pas de bouche pour parler.»⁸

Der Regisseur Joël Pommerat schafft es, diese existentiellen Momente des Ins-Leben-Tretens mit einer verblüffenden Schlichtheit zu zeigen. Auf der Bühne ist nichts weiter zu sehen als der Holzstumpf und der Holzschnitzer Geppetto. Genau in dem Augenblick, da wir im Verlauf der Geschichte die Puppe als solche wahrnehmen, lässt er deren Spielerin so alltäglich wie möglich sprechen (hinter dem Rumpf der unfertigen Puppe) und überlagert so die Zuordnung und Verwischung von Materialität der Figur. Eine Menschenstimme spricht zu uns, während wir ein Holzstück sehen und die Idealfigur Pinocchio imaginieren, ohne weiter zu fragen, in welcher Materialität sie sich gerade befindet. Nicht ohne Humor fügt Pommerat hinzu, dass es für die Erkenntnis, dass sich ein menschliches Wesen oder etwas Ähnliches im Puppenkörper äussert, keine intellektuellen Fähigkeiten brauche: «J'ai faim. Donne-moi à manger. Si tu as rien ici, tu vas au magasin! Faut pas être un intellectuel pour comprendre ça quand-même!»⁹

Dem Angesprochen-Werden wohnt etwas Archaisches bei, das unsere Aufmerksamkeit bündelt, zu der Bernhard Waldenfels Folgendes schreibt:

Die Frage «Wer spricht?» stellt sich eben dann, wenn wir der gehörten Stimme keinen autonomen Sprecher unterschieben. Sie findet ihre Antwort im Vernehmen der Stimme, das heißt aber, sie findet niemals eine vollständige und endgültige Antwort. [...] Der Logos erwächst aus dem Pathos in Form eines Sich-angesprochen-Fühlens, das sich niemals völlig in eine identifizierende Zuschreibung und Rollenverteilung überführen lässt.¹⁰

Die Erfahrung während des Opernbesuchs zeigte, dass ab dem Moment dieses ersten Ansprechens seiner Aussenwelt (den Vater, uns Zuschauende) kein Klärungsbedürfnis mehr bestand, ob hier nun die Puppe spreche oder die Sängerin oder die Idealfigur des Pinocchio in unserer Imagination. Damit ist die Metamorphose der Holzfigur zu einem wahrhaftigen Menschen für die Zuschauenden auch als Transformation der eigenen Wahrnehmung erfahrbar. Eine Zuordnung der Stimme zu ihrer Quelle ist für die Aufführungserfahrung nicht erheblich. Die Puppe aus der Geschichte Collodis belebt also die Metapher des Pinocchio, für die sie steht und die wir auf der realen Bühne wiederfinden. Darin ist diese zeitgenössische Opernaufführung exemplarisch für das seit einigen Jahren zu beobachtende kombinierte Genre von Sängerdarsteller_innen und Figurentheater. Der Einsatz von Figurentheater erweitert die Imagination der Zuschauenden und belebt das Bedürfnis, Figuren mit der eigenen Erfahrung abzustimmen, auf sie Erlebnisse zu projizieren und den Verlauf der Handlung dadurch zu interpretieren.

8 Programmheft der Aufführung: *Pinocchio*, Festival d'Aix-en-Provence 2017, Szene 2, S. 27.

9 Ebd., S. 28.

10 Bernhard Waldenfels: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 191.

Magisches Aufscheinen

Joël Pommerats Inszenierung ist äusserst karg und nur mit dem Nötigsten ausgestattet, die Farbwelt reduziert sich auf Schwarz-Weiss-Bilder und einige wenige Naturtöne. Auf der Bühne findet sich pro Szene jeweils nur ein Objekt, welches den Raum, in dem die Handlung weitergeführt wird, andeutet: ein kahler, zerborstener Baum, ein Tisch zum Essen, ein Vorhang für das verborgene Laster, eine Brücke für den Weg zum Direktor des Kabarettts, ein Käfig für das Gefängnis, ein Gobo (Lichtspiel-Schablone auf einem Scheinwerfer) für den magischen Wald und die blaue Fee auf Kothurnen, Stühle und Bänke für die Schulzene, eine Ladeluke eines Lkws für das Abenteuer, eine Tribüne für den Epilog mit Füchsen, Hasen, Eseln und Katzen. Jeweils ein Bild markiert jede Etappe der Erzählung. Dazwischen taucht der Direktor der Theatertruppe vor dem schwarzen Vorhang auf und führt die Erzählung entlang der Etappen von Pinocchios Menschwerdung fort: Armut und Primärbedürfnisse, Versuchung und Glücksspiel, Verlust, Lügen zum Überleben, Gefängnis, Trost und Geborgenheit, Abenteuer, Lebensgefahr und Versöhnung. Das Schwarz-Weiss-Spiel, das durch häufige «Black-Outs» akzentuiert wird, gleicht einem Augenaufschlag oder einer Schwarzblende wie aus dem Avantgardekino. Eine Welt entsteht mit dem Öffnen des Blickes, mit dem Vorzeigen des nächsten Spielrahmens, und verschwindet sogleich wieder im Schwarz.

Die Wahl dieser spärlichen Ausstattung birgt eine Analogie zum Figurentheater. Für das Vorzeigen der Erzählung bedarf es jeweils nur eines angedeuteten Ortes und der zwei, drei Figuren, in deren Spannungsfeld sich Pinocchio befindet. Ein Löchlein im rostroten Vorhang reicht aus, um das Begehren, zu wissen, was sich dahinter verbirgt, für Pinocchio auszulösen. In der Aufführung brilliert die Sopranistin Chloé Briot in diesen Konfigurationen. Das Puppenhafte ist bei ihr nur in blassem Make-Up und den vergrösserten dunklen Augenhöhlen angedeutet. Ihre Bewegungen kann man als «sprunghaft» beschreiben, eher noch als aufgeregte Neugierde, die sie von einem Ereignis zum nächsten eilen lässt, teils mit rhythmischen Bewegungen und gefederten Schritten wie eine Rapperin oder ein Breakdancer. Mehr als diese Andeutungen benötigen der Regisseur und die Sängerin nicht, um die Puppenfigur über die gesamte zweistündige Aufführung glaubhaft erscheinen zu lassen. Eine abgehackte Gangart oder roboterartige Bewegungen hätten zu einer gegenteiligen Erscheinung geführt: zum Bild eines unbeholfenen Menschen, der versucht, eine Puppe zu spielen. So aber ist die Behauptung, dass dies eine Puppe ist, durchgehalten und hielt auch der Betrachtung beim zweiten Aufführungsbesuch nach 10 Monaten¹¹ am Grand Théâtre de Bordeaux wieder stand. Es stellt sich bei den Bewegungen wie beim direkten Ansprechen durch die Stimme nie die Frage, in welcher Materialität sich die imaginierte Figur Pinocchio realisieren muss. Die Darstellung durch Chloé Briot lebt von einer authentischen, unaufdringlichen und agilen Bewegungsführung. Zum Eindruck des direkten Ansprechens des Publikums gehören immer wieder auch gezielte Blicke zum Publikum, in denen die Figur prägnante Akzente setzt, bevor sie sich entscheidet, ein neues Abenteuer zu versuchen. Die Publikumsansprache, nicht als witziges *a parte* wie bei einer Komödie gemeint, sondern als direkte Durchbrechung der Vierten-Wand-Illusion, ist bekannt als Komponente des Erzähldukts im epischen Theater. In der Oper *Pinocchio* benutzen der «Direktor» als Spielmacher und die Sängerin des Pinocchio durch ihr häufiges frontales Ansprechen und Anblicken des Publikums diese Technik des epischen Theaters. Alle anderen Figuren (die Betrüger, die Kabarettedame, die Fee, der unverschämte Schüler, die Kumpel)

¹¹ Die Autorin besuchte die Generalprobe der Wiederaufnahme am Grand Théâtre de Bordeaux am 12. Mai 2018.

verbleiben dagegen in der klassischen Vierte-Wand-Illusion. Dass es gerade diese zwei Figuren sind, die die Erzählung vorwärtsbringen, ist wichtig, da Pinocchio mit dieser Spielart auch über sich selbst erzählt. Er (resp. sie, die Sängerin) zeigt die Handlung und zeigt sich gleichzeitig als Darstellende.¹²

Martin Seel bezeichnet ein derart zeigendes Verweisen des Kunstwerks auf sich selbst wie folgt:

Das Kunstwerk selbst ist hier Teil einer von ihm exponierten allgemeineren Situation. Das dem Betrachter gegenwärtige Objekt wird zum Zeichen einer weit über die Situation seiner Wahrnehmung hinausreichenden Gegenwart.¹³

Wir haben es also mit einer «inszenierten Wahrnehmungssituation»¹⁴ zu tun. Den Begriff «inszeniert» verwendet Seel im Zusammenhang der Wahrnehmung auf den Kunstmehrwert von «Ready-Mades». Trotzdem lässt er sich auch für diese Opernaufführung anwenden, da wir es mit einer besonderen Genese des Werkes zu tun haben. Der Regisseur Joël Pommerat bat nach der erfolgreichen Zusammenarbeit für die Oper *Au monde* den Komponisten Philippe Boesmans, mit ihm zusammen aus der Geschichte des Pinocchio eine weitere Oper zu schaffen. Viele Szenen aus Pommerats früherer Schauspielfassung (aus dem Jahr 2008) wurden übernommen, die Musikalität des Librettos von Pommerat und die Bühnenästhetik des Kargen und Schwarz-Weissen flossen direkt in den Kompositionsprozess mit ein. Das Vor-Zeigen der Hauptfigur durch seine verschiedenen Schöpferväter¹⁵ alterniert mit dem Sich-Zeigen der Hauptfigur des Pinocchio. Diese Vorgänge sind offengelegt wahrnehmbar und sie sind mit dem Gestus der offen geführten Manipulation im zeitgenössischen Figurentheater oder eben auch der Erzählweise des epischen Theaters vergleichbar. Auch in den Anklängen an das Strassentheater ähnelt die Oper *Pinocchio* der historischen Theater-Avantgarde und dem epischen Theater der 1920er-Jahre.¹⁶ Unter der Leitung des Saxofonisten Fabrizio Cassol spielen der Akkordeonist Philippe Thuriot und der blinde Geiger Tcha Limberger an Wendepunkten des Stückes volkstümliche Klänge auf der Bühne und setzen in der Dramaturgie ihre Akzente.

Offenes Vorzeigen

Zum Phänomen des zeigenden Erzählens durch von Menschen hergestellte Figuren möchte ich an dieser Stelle noch einige berühmte Puppenspieler zu Wort kommen lassen, um die inhaltlich-ästhetische Nähe dieser Opernaufführung zum Figurentheater auszudrücken.

¹² Der Genderaspekt, dass hier eine Frau eine männliche Puppe spielt, wäre ebenfalls diskussionswürdig, kann aber im Rahmen dieses Artikels nicht weiter vertieft werden.

¹³ Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens?*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 135.

¹⁴ Ebd., S. 137.

¹⁵ Carlo Collodi als Romanautor, Joël Pommerat als Autor des Librettos, Philippe Boesmans durch die genaue Vertonung des vorhandenen Sprechrhythmus und auf der Bühne der Direktor der Truppe (Bariton Stéphane Degout), der im Rollenwechsel drei Rollen spielt, darunter den Vater Geppetto und später den Schulmeister.

¹⁶ Vgl. Michael Schwaiger: «Einbruch der Wirklichkeit: Das Theater Bertolt Brechts und Erwin Piscators», in: ders. (Hg.): *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*, Wien: Christian Brandstätter 2004, S. 9–15; Nils Grosch (Hg.): *Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik*, Münster: Waxmann 2004.

Christoph Widauer, langjähriger Weggefährte der Theaterleiterin Julia Reichert am Wiener Kabinetttheater, schreibt zum musikalischen Figurentheater: «[Es] wird auch im Puppenspiel keine Illusion mehr behauptet, Figur und Spieler sind gleichermaßen sichtbar, Puppenspieler und Sänger teilen einander ganz offen die Aufgaben zu»; «wenn eine dieser Figuren zu singen beginnt, erwartet das Publikum von ihr eine ihrer grotesken Erscheinung angemessene musikalische Intensität».¹⁷

Basil Jones von der südafrikanischen Handspring Puppet Company schreibt in seinem Artikel «Movement as a thought», dass das Timing, die Zäsuren, das Stillhalten und der Rhythmus die Zuschauenden dazu bringe, «durch die Puppe zu denken». Die Spielenden kreieren Bewegungen mit ihren Puppen, durch die sie den Fokus der Zuschauenden von sich selbst weg und auf eine imaginierte Figur lenken, wobei die Spielenden nicht im Vordergrund stehen sollen: «Be scrupulous and disciplined both about seizing dramatic focus away from yourself.»¹⁸

Er bescheinigt der Puppenspielkunst, eine besondere Art der Wahrnehmung hervorrufen zu können:

I see this research as being important for puppetry, because it serves to vindicate an experience that we have as puppeteers, namely that if we treat the audience as possessing extreme perception, and we ensure that therefore everything that the puppet does will be finely apprehended by our audience.¹⁹

Das Besondere in der Oper *Pinocchio* ist, dass wir Spielerin und Puppe als *eine* Figur wahrnehmen, in einer Idealfigur, und während der gesamten Aufführung gleichwohl wissen, dass es um die Doppelheit der Figur von Puppe und Sängerin geht. Die Verwandlung des Holzhampelmanns zu einem echten Menschen benötigt nicht zwei materialisierte Körper, sondern wir schreiben dem Bühnenkörper jeweils den Anteil an Puppe und an Menschsein zu, den die Geschichte benötigt. Die Metamorphose der Puppe zum Menschen folgt parallel der Szenenfolge. Nach der Versuchung durch eine anzügliche Dame im Kabarett zu allem, was zum Menschsein und zur Teilhabe am Erwachsenenleben gehört, gelangt der Hampelmann zuerst ins Gefängnis und von dort aus zur Bedrohung durch Mörder, dann in einen tiefen Schlaf, wo er der blauen Fee begegnet, schliesslich in eine Schulklasse, wo alle Schulkinder Puppen sind ausser einem von einer Sopranistin gespielten Kumpel, der ihn von seinem Weg, Vernunft zu erlangen, abbringen will. Bemerkenswert ist, dass Chloé Briot das Schulkind Pinocchio kaum noch puppenhaft spielt, sie hat die federnden, sprunghaften Bewegungen abgelegt und regt sich kaum.

Aber durch die Erfahrung des Lernens in der Schule kann die Metamorphose zum Menschen noch nicht gelingen. Es fehlt noch eine letzte, entscheidende Etappe: Als der Vater Geppetto ihn wiederzufinden glaubt, werden Vater und Sohn von einem riesigen Fisch verschluckt. Vor der Szene im Bauch des Wals hören wir wieder den Direktor der Theatertruppe:

Au bout de quelque temps, le pantin comprit qu'il devait se trouver à l'intérieur d'un animal qui l'avait englouti comme une sardine. Il se mit à marcher pour ne pas pleurer. Alors il crut apercevoir une petite lumière.²⁰

17 Alexandra Millner: *Niemand stirbt besser: Theaterleben und Bühnentod im Kabinetttheater*, Wien: Verlag Sonderzahl 2005, S. 95 und 93.

18 Jane Tylor: *Handspring Puppet company*, New York: David Krut Publishing 2009, S. 253f.

19 Ebd., S. 257.

20 Programmheft *Pinocchio*, Festival d'Aix en Provence 2017, S. 43.

Es sind die menschlichen Emotionen der Angst und des Mutes, die zur Bewegung führen. Collodi/Pommerat ermöglichen die endgültige Metamorphose durch den Impuls der Emotionen. Diese werden durch ein nicht mehr aufzuhaltendes Zittern des Hampelmanns gesteigert und führen mit dem unaufhörlichen Erzählen von Pinocchio dazu, dass der Walfisch schliesslich die beiden Gefangenen, Vater und Sohn, ausspuckt. Weinen, Mut beweisen, Zittern – mit diesen menschlichen Regungen sprengt die Holzpuppe ihre hölzerne Materialität und den Körperpanzer und findet sich durch die Wucht des Ausspuckens durch den Walfisch in Menschengestalt auf der Bühne wieder.

Depuis que le pantin ne s'arrêtait jamais de parler, la bête ne parvenait pas elle non plus à trouver le sommeil. La voix du pantin si particulière commençait même à lui taper sur le système nerveux. [...] Le pantin s'en rendit compte que le problème qu'avait la bête, c'était lui. [...] Pendant plusieurs jours il n'arrêta pas de parler, même pas une seconde. Alors le monstre à bout de nerfs, épuisé, écœuré, malade eut un gigantesque rot qui projeta le père et le fils à plus de cent mètres sur la mer. Incroyable.²¹

Nur in dieser letzten Szene sehen wir den Hampelmann mit seinem weisslichen Gesicht und den düsteren Augenhöhlen gleichzeitig mit seinem menschlichen Pendant. Der Hampelmann wird kurzfristig von einer Statistin gedoubelt, während die Sängerin Chloé Briot ihrem Vater entgegenläuft.

Le Père: Tu es beau. Qu'est-ce que tu es beau.
Le Pantin devenu un vrai petit garçon: Merci papa.²²

Durch die Kraft der Erzählung und des Weiterzählens unter Lebensgefahr konnte Pinocchio seinen Holzkörper sprengen und den Zuschauenden zeigen, wie man sich in einen richtigen Menschen verwandelt. In diesem poetischen Ende begegnen sich der Schöpfer/Vater und die von ihm gestaltete und gezeugte Figur. In der Inszenierung der Oper *Pinocchio* von Boesmans/Pommerat erweist sich auf unaufdringliche Weise das Figurentheater als eine Kunst des Menschwerdens.

²¹ Ebd., S. 44.

²² Ebd., S. 32.

Beiträge der Graduate School of the Arts II

2018

Herausgegeben von Thomas Gartmann
mit Michaela Schäuble

Mit Beiträgen von Jonas Berthod, Johannes Gebauer,
Camilla Köhnken, Angela Koerfer-Bürger,
Dorothea Schürch

5	Vorwort
9	Jonas Berthod The 2002 Relaunch of the Swiss Design Awards: Key Changes and their Influence on Designers' Careers and Networks
21	Johannes Gebauer Die Joachim-Tradition: Methodische Ansätze der Interpretationsforschung
37	Camilla Köhnken Liszt'sche Interpretationspraxis am Beispiel des ersten Satzes aus dem fünften Beethoven-Klavierkonzert
53	Angela Koerfer-Bürger <i>Pinocchio</i> – Metamorphose des Sich-Zeigens in der Oper von Philippe Boesmans
61	Dorothea Schürch Gil J Wolmans <poésie physique>: Audioscoring als musikwissenschaftliche Feldforschung
75	Abstracts Deutsch
76	English Abstracts
77	Autor_innen

Beiträge der Graduate School of the Arts II (2018)
Herausgegeben von Thomas Gartmann
mit Michaela Schäuble

Redaktion: Philippe Kocher, Bettina Ruchti,
Jana Thierfelder
Lektorat: Daniel Allenbach
Gestaltung: Büro 146, Zürich
Schrift: Ueli Kaufmann
Druck: Ackermanndruck AG, Köniz

© by Graduate School of the Arts und
bei den Autorinnen und Autoren
Bern 2018

ISBN: 978-3-9524098-9-3
ISBN: 978-3-9525027-0-9 (elektronische Version)
ISSN 2571-6328
ISSN 2571-6336 (elektronische Version)
DOI: 10.7892/boris.120740



Dieses Werk ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0
International Lizenz

Kontakt:
Graduate School of the Arts (GSA)
Muesmattstr. 45
Postfach
3000 Bern 9
Tel. +41 (0)31 631 54 75
info@gsa.unibe.ch
www.gsa.unibe.ch